



Narrativa y anti-narrativa en la presentación de los acontecimientos límite

Omar Murad
UBA/CONICET-UNMdP

Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso. Quizá la novela, después de la poesía, vaya a salir definitivamente de la edad de la representación. Quizás el relato, (...) es ya para nosotros, como el arte para Hegel, una *cosa del pasado*, que debemos apresurarnos a considerar en su retirada antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte.
G. Genette

Lejos de los rimbombantes anuncios sobre la muerte de géneros, modos o funciones del discurso, lo que el epígrafe de Genette intenta señalar es la profunda mutación que ha sufrido el relato desde, al menos, la segunda mitad del siglo XX. Aún cuando no sea propio del método analítico de Genette, en la cifrada paráfrasis de *Las palabras y las cosas* y en la más evidente mención de Hegel de la cita anterior, hallamos implícita la sugerencia de que dicha mutación se relaciona con profundos cambios ocurridos en las sociedades occidentales durante los últimos siglos. “La representación, como un espejismo – nos dice Genette- se desvanece cuanto más nos acercamos a ella” (2009: 139). La ilusión de representar al mundo “tal como es” ha dirigido los esfuerzos de realismo moderno, tanto científico como literario. Agotado de distinta manera el impulso que los animaba, la contingente coincidencia de la estética y la epistemología realista en la historia y las ciencias sociales se ha vuelto problemática.

En este trabajo concentraremos nuestra atención en la narrativización de acontecimientos límite. Este concepto, acuñado en el siglo XX para comprender acontecimientos característicos de nuestra época, pone en entredicho la capacidad de la narrativa tradicional para dotarlos de significado. Específicamente, tal y como ha señalado Hayden White, los mencionados acontecimientos presentan una doble dificultad o límite, por una parte, para ser representados a partir de los recursos expresivos tradicionales, y por la otra, para comprenderlos a partir de las categorías tradicionales. Un ejemplo de ellos son los “programas de genocidio emprendidos por sociedades que utilizan tecnología científica y procedimientos racionalizados de gobierno y guerra (de los cuales el genocidio alemán de seis millones de judíos funciona

como paradigma)” (White, 2003: 223-224). En este sentido, estos acontecimientos producen una doble ruptura: a) con la tradición filosófica, histórica, sociológica, etc., y b) con las convenciones estéticas decimonónicas, es decir, con el realismo. Se presentan, además, como traumáticos, puesto que quedan latentes en la conciencia colectiva de un grupo, sin ser olvidados, pero tampoco asimilados significativamente de manera definitiva. Finalmente, tal y como ha señalado Ricoeur, estos acontecimientos nos enfrentan con un tipo de “experiencia límite” que encuentra las mismas dificultades mencionadas, puesto que la comprensión se edifica en base al “sentido de la semejanza humana en el plano de las situaciones, de los pensamientos, de los sentimientos, de las acciones” (2010:229). Dado que la experiencia límite es, por definición, fuera de lo común, repele el “sentido de semejanza” necesario para su comprensión y comunicación.¹

La forma que por antonomasia ha permitido la transmisión de experiencias de una generación a otra ha sido la narración. Podemos pensarla como un modo de presentación de acontecimientos o series de acontecimientos. “Presentar” es distinto de “representar”, puesto que el último concepto parece sugerir una *mimesis* entre el lenguaje y la realidad, y por consiguiente un criterio de correspondencia que habilita a evaluar su verdad o falsedad. La presentación, en cambio, implica la configuración de un espacio de objetos y de las relaciones entre ellos dentro del cual tiene lugar la descripción. Dicha configuración responde a criterios estéticos y morales, y puede ser evaluada según criterios contextuales y pragmáticos. Sin embargo, la distinción entre “presentación” y “representación” o entre narración y descripción es más bien una distinción analítica que un objeto que podamos hallar en los textos. De hecho, antes que un elemento externo a la narración, la descripción parece ser uno de los aspectos inherentes a toda narración. Y si bien es posible concebir descripciones sin narración, lo inverso no se da (Genette: 141).

Volviendo a la cuestión que nos ocupa, y tomando nota de las dificultades antes mencionadas, la pregunta que dirige este trabajo es ¿De qué manera se pueden presentar narrativamente, esto es comunicar y de esta manera hacer comprensibles, acontecimientos límite como el Holocausto? Es preciso tener en cuenta que la presentación narrativa de acontecimientos límite ya implica una forma de comunicarlos

¹ Ricoeur halla problemático no sólo el momento de la representación narrativa de los acontecimientos límite, esto es su escritura, sino también la inscripción de los mismos testimonios de acontecimientos límite en un archivo. “Para acoger un testimonio, éste debe ser apropiado, es decir, despojado, en la medida de lo posible, de la extrañeza absoluta que engendra el horror”. Llama a esta situación “crisis del testimonio” (2010: 229).

y un modo comprensión. Para ampliar esta perspectiva en lo que sigue bosquejaremos brevemente la perspectiva asumida por Hayden White y Paul Ricoeur en torno a la narración.

Hayden White ha sostenido una posición que puede denominarse imposicionalismo (Norman, 1991). Defiende que las presentaciones narrativas que los historiadores hacen del pasado se ajustan a diversas estructuras de trama heredadas por la tradición (romance, tragedia, comedia y sátira), las cuales hacen inteligible a la historia. Estas, por así decir, se imponen a los datos y no a la inversa. En otras palabras, no son los datos crudos o la información fáctica provista por las fuentes documentales las que dictan cómo debe ser narrada una serie de eventos dada, sino que es a partir de la interacción entre el historiador y un público específico, ambos contextualmente situados, que el pasado que en cada caso es objeto de la narrativa será dotado de significado a partir de las mencionadas estructuras de trama. Se trata de una comprensión estética que se compromete explícita o implícitamente con una *worldview*, es decir, con una concepción de cómo es la realidad y de cómo debe ser el hombre. Los historiadores, entonces, se comprometen en sus explicaciones con una concepción del mundo o ideología específica sean o no conscientes de ello.

Para Ricoeur, en cambio, la narración involucra procesos de estructuración dinámica a partir de la configuración de una trama que llega a su plenitud con la participación del lector o espectador. La construcción de la trama es, pues, el producto de tres síntesis de lo heterogéneo:

1) Síntesis de acontecimientos o múltiples sucesos que configuran una historia completa y singular. Contribuyen al desarrollo del relato como a su comienzo y desenlace. Se presenta como una mediación entre sucesos múltiples y la historia singular ejercida por la trama.

2) Síntesis o reunión de factores discordantes y concordantes en un relato. Reunión de circunstancias fortuitas, encontradas y no queridas, encuentros casuales o deseados entre agentes. La comprensión de una historia implica seguir la historia. En ese sentido, hay una primacía de la concordancia sobre la discordancia.

3) Síntesis de dos clases de tiempo: a) sucesión discreta pero abierta de sucesos en la que el lector o espectador siempre puede preguntar ¿y después?, ¿y después?; b) integración a partir de la clausura narrativa que configura la sucesión temporal. Lucha, pues, entre sucesión y configuración.

Cuanto más veces sea contada u oída una historia, más fácilmente será comprendida por el lector o espectador. En palabras de Ricoeur:

“La comprensión de esta composición se obtiene por medio del acto de *seguir* una historia. Seguir una historia es una operación muy compleja, guiada sin cesar por las expectativas relativas al curso de la historia, expectativas que corregimos poco a poco y a medida que la historia se desarrolla, hasta que alcanza su conclusión. Tengo en cuenta que volver a contar una historia revela mejor esta actividad sintética que se efectúa en la composición, en la medida en que somos menos atraídos por los aspectos inesperados de la historia y estamos más atentos al modo en que la historia avanza hacia su conclusión.” (2006: 11)

Si bien tanto Ricoeur como White pueden ser incluidos en la fila de narrativismo, no comparte la misma concepción de la historia narrativa. En efecto, aunque erróneamente White ha sido identificado con una posición que iguala historia y ficción, Ricoeur, sin caer en absurdas reducciones, también es condescendiente con dicha lectura. Por eso, señala su divergencia con el predominio de las formas literarias sobre la realidad de los eventos en la obra de White. Para Ricoeur, en cambio, hay una primacía de la referencia en el discurso histórico que va en demérito de la imaginación literaria postulada por White (Ricoeur, 2009: 860).

Antinarrativa

De un modo un tanto polémico, Hayden White ha denominado antinarrativa al modo de presentación de los acontecimientos pasados dominante en la actualidad en la novela histórica, el documental, el cine, y diversas formas de presentación narrativa postmoderna. La narrativa introduce una modalidad ficcional que permite expresar la temporalidad, tradicionalmente ordenada por medio de la trama bajo la secuencia de motivos iniciales, complicación y desenlace. Por ello, en lo que sigue nos detendremos en el contraste entre la problematización del tiempo en las narrativas modernistas y las narrativas posmodernas.

En la primera el tiempo aparece fragmentado entre una dimensión objetiva, que responde usualmente a convenciones tales como los usos horarios, y la percepción subjetiva del discurrir temporal representada a partir de asociaciones arbitrarias en las que interviene activamente la imaginación y la memoria. Las narrativas modernistas

ponen el acento en la simultaneidad de diferentes perspectivas y momentos a partir de los cuales se organiza el dispositivo narrativo. Sin embargo, en esta narrativa el tiempo subjetivo y el objetivo no se oponen, sino que se *yuxtaponen*. Apunta Ursula Heise al respecto:

“A través de estas yuxtaposiciones, las novelas modernistas generan una temporalidad que trasciende lo individual sin obliterarlo; ponen en primer plano la singularidad de cada mundo temporal psicológico (*psychological time world*), pero en el proceso también se abren a un tiempo que está más allá de la percepción individual, permitiendo a los lectores experimentar temporalidades subjetivas distintas de las propias y percibir acontecimientos como aparecen en estos diferentes marcos de referencia” (Heise, 1997:51).²

Esto permite, entre otras cosas, que el lector pueda reconstruir narrativamente las secuencias de acontecimientos, aún frente a las dificultades que presenta la fragmentación del tiempo y del narrador. A diferencia de la temporalidad en la narrativa realista, como la de Tolstoi o Balzac que abordan grandes periodos de tiempo, el modernismo se ocupa de intervalos cortos, como el *Ulises* de Joyce o *El faro* de Virginia Woolf. Las secuencias temporales tienden a ser *sucesivas* en el realismo, mientras en modernismo intenta explorar temporalidades *simultáneas* que narrativamente corren en paralelo (51-52).

En la narrativa posmoderna, en cambio, las cosas suceden de otro modo. En ella se presentan diferentes versiones de los eventos que se describen, o aparecen simultáneamente fragmentos de la historia como *flashbacks*. La novela modernista también utiliza este recurso, pero de un modo diferente. En efecto, el *flashback* se utiliza en la narrativa posmoderna sin estar ligado a la voz o secuencia mental de ningún narrador o personaje configurado con vistas a la psicología realista, y además presenta secuencias de acontecimientos que son contradictorias entre sí o mutuamente excluyentes. De este modo, la narrativa no le permite al lector inferir una secuencia coherente y real. (53) El modelo temporal ofrecido por esta narrativa es el de la *multiplicidad* de líneas temporales, a menudo incompatibles o incoherentes entre sí. El ejemplo paradigmático lo ofrece Jorge Luis Borges en “El jardín de los senderos que se

² “Through these juxtapositions, modernists novels generate a temporality that transcends the individual without obliterating it; they foreground the uniqueness of each psychological time world, but in the process also open up a time beyond individual perception by allowing the readers to experience subjective temporalities other than own and to perceive events as they appear in these different frameworks.” (Traducción propia)

bifurcan”, abogando, se podría decir, por una temporalidad laberíntica. Así, pues, escribe el siguiente pasaje que se ha vuelto un clásico ejemplo de dicha temporalidad:

A diferencia de Newton o Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes, paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarcan todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted al haber atravesado el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras pero soy un error, un fantasma. (...) El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.” (Borges, 2011: 94-95)

De esta manera, es posible afirmar que la novela posmoderna es fundamentalmente antinarrativa en el sentido de que desbarata cualquier esfuerzo que pueda hacer el lector o espectador por reconstruir la trama en un todo coherente y ordenar los eventos en algún tipo de sucesión temporal. Hallamos, pues, al menos dos estrategias que permiten organizar su particular estructura antinarrativa: 1) repetición; 2) metalepsis;

- 1) La repetición desde luego no es un recurso inventado por la antinarrativa, pero sí es un recurso que, utilizado de una manera particular, produce un efecto de diseminación y división del tiempo. Así, no está regulada por la concatenación de los eventos que narra, estableciendo estabilidad y continuidad, sino que es un agente de contingencia y dispersión. Se trata de la repetición de *casi* los mismos acontecimientos en un orden aparentemente similar, pero no idéntico. Por ejemplo, dada la repetición de la secuencia de eventos casi idénticos A, B, y C, siendo B ligera, pero suficientemente distinto de A como para ser mutuamente excluyente con él, las series posibles nunca podrán contener a los tres eventos (A, B, C) sin que dos de ellos sean incoherentes entre sí. El lector no puede establecer síntesis completas y exhaustivas de las posibles secuencias narrativas del relato.
- 2) Metalepsis. Puesta al servicio de la disrupción de la estructura temporal (lineal) en la antinarrativa rompe el verosímil instaurado. La metonimia es la figura de la transgresión de un nivel narrativo a otro. Por ejemplo, irrupción del nivel diegético en el extradiegético o viceversa; pasaje del personaje a la realidad o

del autor a la ficción. Ejemplos del uso antinarrativo de este recurso pueden ser “la continuidad en los parques” Cortázar, *¿Quién quiere ser [being] John Malcovich?* de Charlie Kaufman o *Los Rubios* de Albertina Carri.

Esto, a su vez, tiene consecuencias sobre la capacidad del lector para reconstruir o sintetizar la trama y dotar de significado y sentido a los acontecimientos narrados. El lector que en la narrativa tradicional encontraba un medio de estabilidad y continuidad, en la antinarrativa se construye, por el contrario, como un agente de dispersión e inestabilidad. Esto nos enfrenta, entonces, con los siguientes problemas: si el lector o espectador en la antinarrativa no puede reconstruir la trama y alcanzar una configuración temporal a partir de la clausura narrativa, entonces ¿qué experiencia de la temporalidad expresaría la antinarrativa? y ¿qué utilidad podría tener para representar acontecimientos límite?

Según Hayden White, al escaparse del control del narrador la antinarrativa está abierta a una multiplicidad de interpretaciones por parte del lector o espectador. La pérdida de control del mensaje que se quiere transmitir, frente a la ausencia de clausura narrativa, de secuenciación, y en general de todos los elementos que tradicionalmente estaban presentes en la composición del relato realista y aún modernista y que permitían su reconstrucción, supone que lo único que puede transmitirse con certeza es una profunda incertidumbre. La posición de White sería, en parte, que es justamente esa incertidumbre la que presenta de una manera realista (no decimonónica) a los acontecimientos límite. El problema de fondo es que esta presentación de la realidad, en el límite, ya no distingue entre ficción y hecho, “todo parece del mismo orden ontológico”, implicando con ello una ruptura con el pacto de lectura realista (decimonónico), aún dominante en la historiografía y las ciencias sociales contemporáneas (White, 2003 y 2010)

Desde la perspectiva de Hayden White, entonces, la ruptura de la antinarrativa con el realismo permitiría dotar de significado a los acontecimientos límite. Ricoeur, sin embargo, agudamente formula la siguiente pregunta ¿aún la ruptura con la presentación realista es suficiente para acercar el lenguaje no sólo a la opacidad, sino también al carácter inadmisibles de la *Solución final*? (2010: 337) En la objeción de Ricoeur se hace patente el malestar moral que genera. En este sentido, la singularidad (*uniqueness*) del Holocausto, y de los acontecimientos límite del que este sirve de modelo o paradigma, consiste antes que nada en su profunda inmoralidad. El régimen nazi representó un

nuevo y singular acontecimiento en la historia, tanto por los medios utilizados para el exterminio de una parte de la población por parte del estado, como por la ideología que lo animaba.³

Dejamos pendiente la pregunta, más que por falta de espacio porque carecemos de una respuesta satisfactoria. Sin embargo, antes de finalizar quisiéramos realizar dos consideraciones. La primera de ellas se refiere al provecho heurístico que puede tener la antinarrativa. Si bien no permite realizar una síntesis integradora, le lanza al lector o espectador el desafío de intervenir activamente en la decodificación o interpretación de la historia narrada. Y si bien se pierde el control del mensaje, este permanece abierto a la reinterpretación constante. En segundo lugar, si bien nuestra última afirmación no implica necesariamente la asunción de un compromiso moral o político específico por parte del lector o espectador, tampoco lo descarta. Convierte, de esta manera, a la forma en algo indisociable del mensaje, y a ambos en fuente constante de disputas. En el marco de una concepción pragmatista y democrática de la sociedad, el pasado como un terreno abiertamente disputable no puede ser menos que celebrable.

Bibliografía:

Borges, Jorge Luis (2011) “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en: *Ficciones*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 82-96.

Genette, Gerard (2009) “Fronteras del relato”, en: *Sujeto y Relato* (María Stoopan coord.), UNAM, México; pp.133-150.

Heise, Ursula (1997) *Chronoschisms. Time, narrative, and postmodernism*, Cambridge University Press, United Kingdom.

Norman, A. (1991) “Telling like It Was: Historical Narratives on Their Own Terms”, *History and Theory*, año 30, n°2.

Ricoeur, Paul (2006) “La vida: Un relato en busca de narrador”, en: *Agóra. Papeles de filosofía*, México, año 25, vol. 2, pp. 9-22.

³ En relación con la singularidad “uniqueness” or “singularity” del Holocausto en el trabajo de Whites ver: “Historical Emplotment and the problem of Truth” (White, 1991: 37- 53) and “The Modernists Event” (White, 2000: 66-86). En relación con el argumento de Ricoeur de la singularidad moral del Holocausto White escribe: “The late Paul Ricoeur insisted that the Holocaust may not have been a “historical singular” but it was certainly a “moral singular”. This makes that the Holocaust a new kind of historical event, the documentation and interpretation of which will never be finish” (White, 2006, on Hartman, 2006: xvii). The Holocaust and the Nazi crimes against humanity “do represent a new phenomenon in history, though not a new historical phenomenon: they are an *immoral* singularity” (White, 2010: 331)

Ricoeur, Paul (2009) *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, México.

Ricoeur, Paul (2010) *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, México.

White, Hayden (2003) *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, España.

White, Hayden (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Prometeo, Buenos Aires.